

《1937：话剧突围》（二）

—

等戏，场场爆满，日入数百，七三拆账，就更有赚头了。正因为有了这样的经济实力，唐槐秋才能独立特行，“不与任何党派联系”，既不受邵力子的资助，也不要阳翰笙的补贴，更不买日本鬼子的账。〔i〕职业化演剧从市场经济中收获的不只是金钱，还有一份难得的自由与平等。

市场经济的平等交易原则会在不经意间侵蚀、瓦解原有社会关系中的集权势力，消解专制，拓展公民艺术选择的空间。1933年浙江省政府主席鲁涤平编撰《电影艺术与共产党》并密报国民党中央，要求查禁上海的左倾进步电影《狂流》（夏衍 1933）、《天明》（孙瑜，1933）、《三个摩登女性》（田汉，1933）等以及进口苏联影片《生路》（1933）与《重逢》（又名《迎展计划》），封杀《晨报·每日电影》和《时事新报》的影评专栏，取缔容有大批左翼艺术家的“中国电影文化协会”（1933、2、9成立）。时任上海市长的吴铁城的答复十分有趣：一是以有关影片的良好社会反响曲意辩驳，二是拉潘公展、朱应鹏等“同志”的虎皮敷衍搪塞，三是以偏概全有意掩盖，称一些影评“就电影艺术之立场论，实无不妥”，〔ii〕四是让“中国电影文化协会”自生自灭去吧。对于苏联电影，则干脆引侯枫的一篇访谈录，以中苏复交（1932）的理由肯定之。这样轻描淡写的处理，绝不意味着吴铁城偏袒左翼文艺，而是别有用心的。首先是他要掩饰其治下的问题，以减轻责任；其次是要稳定上海的文艺市场，避免大的动荡与逆反；关键是，作为中国乃至东方第一大商埠的一个现代主政官僚，吴铁城不会不明白电影业的巨大商业利益及其在市民文化生活中的地位。摇钱树不能随便砍，市民也不可轻易得罪，否则会弄出更大的乱子。所以才会出现倪墨炎在《现代文祸录》中描绘的那幅奇特景象：一方面是国民党中央三令五申的查禁，一方面是上海的各种左翼或进步出版物屡禁不止，越查越多。这说明大上海市民实际所拥有的的思想、言论和行动的自由度还是比较大的。倪默炎说，“国民党在上海的统治当局，查封书店、禁止刊物、搜毁图书，都是有的，但并没有因写作而通缉、逮捕作家，更没有因写作而杀害作家。”〔iii〕这个结论是倪在调阅了大量档案资料的基础上得出来

的，比较符合实际，也比较可信。但若将造成这种局面的原因，归之于“上海是国际性城市，统治当局也得考虑后果和影响”，[iv]却又有些简单化了。

另一个著名的例子是《赛金花》的演出。1936年10月，中共支持的四十年代剧社在上海金城大戏院连演夏衍《赛金花》22场，场场爆满，观众达3万余人。而年末他们到南京公演时，首场即被内政部次长兼国立剧校训导主委的张道藩带领一帮特工破坏，旋即明令禁演，理由是该剧有讽喻国民党外交政策的嫌疑。转年3月，熊佛西的同名剧作由北平剧社排好后，未及公演即被内政部以“有碍邦交”查禁，改名亦不得上演。这种明显的反差多少也说明了上海的社会人文环境要比外地宽松得多。

据我所知，北洋政府治下的京师警察厅1912年曾明文禁止男女同台演出。1922年制定的“白话新剧”管理规则，则将新剧社团的组织和演出置于警察厅的严格监管之下，视同非法，实际上是取缔了这一新兴市民艺术。所以，无论是“甲寅中兴”时民兴社的男女反串，还是1923年洪深为戏剧协社执导《泼妇》和《终身大事》，实行男女合演，都只能滋生于上海，在别处是难以想象的。张作霖1927年解散国立北京艺专戏剧系就不用说了，复校后，国民政府又于1931年下令该校“逐年停办”。1933年，另立北平艺专，不设戏剧系，话剧被彻底逐出国家高等教育体系。直到1935年6月，也就是在国立剧校成立（10月）前夕，南京还出现过业余的磨风剧社某女士因扮演《娜拉》而被开除教职的“王苹事件”，外地社会人文环境的恶劣于此可见一斑。

“中旅”的职业化演剧赋予话剧一种新的品性——商品性，话剧和当代社会的联系因此更加复杂而深入。上海，只有上海这个大市场才是“中旅”和后来此起彼伏的各种职业话剧社团生存与发展的沃土。“中旅”也曾多次南下省港，北上京津，但多数营业欠佳，时常遭禁，甚至两偿牢狱之苦，[v]最后还得返回上海这个比较自由的大码头，在此创造出辉煌的业绩。自“中旅”成立到抗战爆发这一段时间，先后还有南京的中国戏剧协会、广州锋社、天津鹦鹉剧团、广西国防剧社等外地的话剧社团做过各种职业化的尝试。除国防剧社靠地方当局的支持得以维持外，其余都因经营和政治压力难以为继。唯独上海业余剧人协会经过大剧场演出的频频磨砺，得到广大市民的承认，积累了丰厚的经验和资本，顺利过渡为职业化剧团。也就在它从业余转为职业期间，欧阳予倩、马彦祥主编的《戏剧时代》和章泯、葛一虹主编的《新演剧》同时创刊，

《生活知识》、《光明》、《文艺月刊》等杂志也纷纷推出“戏剧专号”，演剧职业化问题遂成为当时理论关注的热点。

4 《戏剧时代》与舞台艺术地位的上升

《戏剧时代》曾先后两次出刊：1937年5——7月，共出3期，欧阳予倩、马彦祥主编；1943年11月重刊，至次年10月共出6期，编委会由洪深（主编）、马彦祥、吴祖光、焦菊隐、刘念渠五人组成，挂靠在中央青年剧社，但编辑方针和刊物内容基本未变，都以演剧职业化运动为中心。战前3期按内容分类的统计结果如下：

1、创作类：独幕剧6部，全部是抗战题材；多幕剧5部（含译作1部），都写市民生活。

2、研究评论类：共17篇（含译文3篇），其中外国戏剧文学研究4篇，论中国古代音乐舞蹈1篇，舞台艺术理论6篇，剧作论6篇。

3、戏剧运动类：5篇。分别为《1937年中国戏剧运动之展望》、《上海各话剧集团春季联合公演文献辑要》、《筹备秋季联合公演》、《关于撤消租界电影戏曲检查运动》和《中国剧作者协会会报》等。

4、消息、动态、报道类：共86则。除辽、吉、蒙、藏、宁、新、青、滇、黔外，涉及全国大多数地区，其中沪宁杭地区40则，平津14则，其它24则。

5、另有中国剧照10帧，外国3幅，启事、编后若干。

6、作者大约60人，除宗白华、梁实秋、常任侠等少数文学家以外，95%都是话剧的编、导、演等实践家。

这很清楚地显示出：一、当时话剧演出最活跃的地区，刚好也就是中国资本主义市场经济最发达的沪宁杭地区；二、作者性质发生重大变化，绝大多数是业内人士，说明职业化演剧从此具有了明确的自我意识，可以随时反省自己，而不至于象文明戏那样稀里糊涂，完全被社会不良风气所左右；三、理论思考的兴奋点向舞台艺术转移，起码与戏剧文学平分秋色，各占50%。而继起的《戏剧战线》（成都，1938创刊）、《剧场艺术》（上海，1938创刊）

《戏剧岗位》（重庆，1939创刊）和40年代问世的《戏剧春秋》（桂林，1942创刊）、《戏剧时代》（重庆，1943复刊）、《戏剧月报》（重庆，

1943 创刊) 等有重要影响的专业期刊, 据我的统计, 舞台艺术研究和评论平均所占比重要略大于 50%, 远高于爱美剧时代的水平。洪深、袁牧之、张骏祥、吴仞之、陈鲤庭、刘念渠、郑君里等人有关话剧编、导、演艺术和舞台美术的著述, 也都是在演剧职业化运动中应运而生的。这是时代的需要。“今天, 客观情势逼使我们要现代化的剧团组织, 现代化的演出制度, 更重要的是要有具有现代人的精神道德和现代人的学识技能的舞台工作者, 演员”。[vi] 而当时职业剧团的大多数演职员都是业余出身, 缺乏必要的专业训练和职业素养, 这不利于提高演剧水平。因此, “从业余的(爱美的)到职业的过程中, 更应该把学习基本技术放在第一位的重要”。[vii] 上述舞台艺术比重的增加, 正是这种历史要求的反映。

《新演剧》(1937 年 5 月创刊, 上海) 战前出版半月刊 3 期, 后曾 2 次复刊, 续出 2 期, 历时 15 年, 实可谓命运多舛。编者力图将其办成“一个比较高级性质的研究刊物”, [viii] 最初 5 期基本按专题编辑, 除少量的创作、评论、动态以外, 重点是舞台艺术理论和外国戏剧介绍。创刊号辟有讨论“演剧职业化问题”的专栏, 正好与《戏剧时代》互为犄角。这两个刊物实可谓应天时得地利, 在新兴演剧职业化运动的历史上产生过广泛的影响, 也忠实地记录了职业化演剧当初冲决罗网的困难与艰辛。

新兴演剧职业化运动是对爱美剧的反动, 又是文明戏的合题, 还是中国现代戏剧形态

建设“之”字形进程完成时浓重的一捺。若没有它的支撑, 一部中国话剧史将变得杂乱无章, 不可思议。任何一种戏剧形态都是特定社会关系的产物, 也只能从社会关系的角度给予合理的解释。所谓“话剧突围”也就是突破话剧原有的社会关系, 构建新的平衡机制。1933——37 年战前, “突围”主要表现在内外两个方面。

5 突围之一: 重新确定创作与演剧的关系, 打破自身宥闭, 解放艺术创造力

《戏剧时代》创刊号的菲页上, 首先揭载的就是该刊代作者抽取 3% 上演税的两则“重要启事”, 可见主编的重视。“最近中国剧运, 由于客观的需要, 正在以空前的迅速向前迈进, 因而‘剧本荒’的解决, 也就成了更近切的问题”。“过去一个剧本上演以后, 演出团体可以有一笔相当的收入, 而剧作者

得不到一个铜板的酬劳”。鉴于上演税在国外已成定则，国内也有一些剧团开始实行，并收到了良好的效果，所以“我们认为，抽取上演税这一运动，是鼓励剧本创作的主要方法之一，是为谋中国剧运的顺利开展所必须推行的一个运动”。第3期所载《中国剧作者协会会报》（一）主要内容有三：一、扩大组织；二、上演税实施办法；三、集体创作《保卫芦沟桥》。也就是说，到1937年7月，话剧同仁在上演税问题上达成了共识：作者按票房收入（捐税除外）抽取3%。这种做法一直维持到全国解放。

上演税是一种公开合法的收入，其法理依据是国民政府1928年制定实行的《著作权法》。这个法规后曾几经修订，但一直把“剧本”明确列入保护范围，而不象北洋政府1915年《著作权法》那样只保护“戏曲”。南京国立剧校是最早在公演中实行上演税的（《视察专员》，陈治策改译1936、2公演），其后是“中旅”，再晚些是上海业余剧人协会和汉口民族剧社。国立剧校的成立，事实上肯定了话剧的合法地位，故1935年以后各大中城市的公演活动日益增多，其中有不少属营利性质，但却很少有支付上演税的。这对剧作家很不公道，同时也不利于话剧的均衡发展，很难解决中国话剧与生俱来，在职业化运动中更形严峻的“剧本荒”问题。所以《时剧时代》才把它作为首要问题提出，并呼吁一场抽取上演税运动。

其实在战前的正规职业演出中，演职员已经普遍实行了各种形式的工薪制。“中旅”1935年即与演员拆账，中国戏剧学会1937年3月开始按时发工资，4月“业实”亦全面推行，在激发艺术劳动的积极性和创造性上发挥了重要作用。40年代国统区和上海的各个著名职业剧团，之所以能集中一大批当时最优秀的话剧艺术人才进行长期稳定的公演，这是最重要的原因之一。人毕竟首先要吃穿住行，然后才能进行艺术活动啊。

在话剧艺术活动中引入市场经济机制，对艺术生产进行必要的成本核算，据此设定话剧社团与编、导、演等有关人员的责、权、利关系，建立稳定的演出场所，合理规定票价，是中国话剧生存方式或整体艺术形态现代化的重要标志。在正常的现代社会生活中，无论个人还是法人，若无经济上的自立，其它思想和艺术上的独立、自由、创造、发展都无从谈起。历史在这方面是有很多教训的，特别是解放以后话剧遭遇的许多难题，都能从这里找到最终的答案。在这方面，唐槐秋始终是清醒的。

市场机制的引入，把爱美剧的自愿组合关系改变为雇佣劳动关系，[ix]通过相关的制度建设，[x] 加强内部凝聚力，谐调外部关系，激励优秀人才脱颖而出，积累保留剧目，从而突破了爱美剧自由散漫习气的困扰，解决了资金的困难，终于造成了 40 年代群星灿烂，名剧如云，令人叹为观止的辉煌景象。

问题是，为什么《戏剧时代》特别提出建立现代的创作与演剧关系呢？答案还在历史中。因为话剧艺术中首先舶来中国的是它的演出形式，本土创作相对滞后是自然的，也是正常的。创作不足，也是文明戏失利的一个重要原因。所以，爱美剧最重要的革新之一就是大力提倡剧本创作。傅斯年说，“编制剧本，是现在刻不容缓的事情”。[xi]这是一个时代的共识，话剧从此进入一个文学化时代。但是，由于相当数量的剧本出诸文学家之手，且多为独幕剧，真正可供剧场营业演出的大型多幕剧直到 1934 年（《雷雨》）才出现。针对 1926 年爱美剧的第一次“中衰”，闻一多曾一针见血地指出，“第一，这几年我们在剧本上所得的收成，差不多都是些稗子，缺少动作，缺少结构，缺少戏剧性，充期量不过是些能读不能演的 Closet drama 罢了。第二，因为把思想当作剧本，又把剧本当作戏剧，所以纵然有了能读的剧本，也不知道怎样在舞台上表现了”。[xii]因而“剧本荒”[xiii]长期以来一直困扰着话剧前进的步伐。《戏剧时代》提倡建立上演税制度，首先是为了解决这个当务之急。

上演税的作用是多方面的。一方面，它废除了爱美剧时期创作与演剧分离，或者左联推行的组织命令式创作机制，把创作和演出的关系重新确定为平等的买卖关系。上演税是解放，既解放了剧团也解放了作家，双方都从中获得了选择和拒绝的自由，从而极大地扩展了话剧艺术创造的空间。在 40 年代的上海和大后方，戏剧创作与演出极其繁荣，其数量之多，质量之高，风格之繁都达到了空前的程度，上演税制不能不说是个非常重要的原因。另一方面，它又在二者之间建立起更加亲密，更加谐调的合作与依存关系，极大地提高了剧作的舞台适应性与剧场效果，反过来又促进了舞台艺术的发展。最后是造就了一大批才华横溢的职业剧作家，如陈白尘、于伶、阿英、张骏祥、宋之的、吴天、姚克、李健吾、石华父、周贻白、顾仲彝等，甚至夏衍、郭沫若、吴祖光等也都是在为职业剧团写作当中成熟起来的。

没有上演税，职业剧作家一天也活不下去，所以有时会为“生意”牺牲艺

术，有手段腐蚀目的，对象压倒主体的情形。商业化或“生意经”是职业化演剧过分向市场倾斜的结果，与这种不良倾向的斗争，其实早在演剧职业化运动日益高涨的 1937 年就被提到了重要的位置，并贯穿了整个“黄金时代”的话剧实践。夏衍、光未然、应云卫、郑伯奇等是较早指出这种危险的。“我们不否认‘职业化’是今后戏剧的一条大路，我们也不漠视职业化和半职业化的剧团在奠定话剧基础上所建树的伟大劳绩，可是我们却不得不指出，‘庸俗化’的倾向正是职业化运动的直接产物；虽然我们并不惊讶，因为它是在资本主义社会下，戏剧被当作商品以后的必然结果”。“戏剧家可以‘职业化’，但不可‘商业化’；剧团应该有‘生意眼’，但不可紧抱着‘生意经’”。[xiv]

“生意经”能促进话剧的普及，但也能使话剧扭曲、变性。到 1944 年，“上海的剧人大部分甚至全部都是营业性的，什么红楼梦式，通俗小说的利用，杂耍化，婆媳斗争式，一窝蜂地专就生意着想，有坏处也有好处，他们不必有政治关系，靠卖票收入就可以维持生活。一个编剧或导演一本戏二三万元以上的收入还算是普遍的，抽税不过 3%而已”。[xv] 市场机制在职业化演剧中的积极和消极作用由此可见一斑。所以，陈白尘在 1946 年痛切地指出，丢弃批判精神，专注“票柜价值”，也会断送中国话剧的前途。[xvi] 从这一年开始，复员后的职业剧团纷纷倒闭、解散，诚然主要是政治、经济的原因，但过分的“生意眼”，过度的商业化恐怕亦难辞其咎。

6 突围之二：调整艺术与社会的关系，冲决外部罗网，从狭隘走向宽阔

[i] 参见洪忠煌《中国旅行剧团史话》，《中国话剧史料集》第 1 辑，文化艺术出版社，1987 年，北京。

[ii] 国民政府行政院档案，中国第二历史档案馆，南京。

[iii] 倪默炎：《现代文坛灾祸录》，第 9 页，上海书店出版社，1996 年。

[iv] 倪默炎：《现代文坛灾祸录》，第9页，上海书店出版社，1996年。

[v] 1935年5月，“中旅”排好的《雷雨》以“宣扬乱伦”为由遭北平市政府查禁；冬，陶金等5人以“共党嫌疑”被宪兵拘禁一月；1943年初，“中旅”全体在北平被日本宪兵投牢一个多月，罪名是“为八路军作宣传”。

1 夏衍：《论正规化》，《戏剧时代》第1卷第1期，1943年，重庆。

[vii] 夏衍：《人·演员·剧团》（1943），《夏衍杂文随笔集》第254页，三联书店，1980年，北京。

[viii] 《新演剧》“编后记”，上海杂志公司发行，1940年。

[ix] 夏衍说，“现在的剧团已经不是由意志、兴趣、感情等结合起来的‘爱美’团体，而是明明白白的用卖票收入来支付职演员薪水的商业机构了”。（《论正规化》）“戏剧工作者也已经和其它自由职业者一样的用自己的劳力来换取应得的薪给”。（《人·演员·剧团》）

[x] 1940年代各职业社团，如新中国剧社、中华剧艺社、中国艺术剧社等都订有各种内部管理的规章制度。1944年西南剧展结束时，还提出了10条“戏剧工作者公约”，号召全国实行。1940年代，阎哲吾曾进行过专门的研讨，见其《战时剧团人事管理办法》（《戏剧岗位》，第2卷第1期，1940年，重庆）等文章。

[xi] 傅斯年：《论编制剧本》（1918），《中国新文学大系·理论建设集》，第391页，上海良友图书出版公司。

[xii] 闻一多：《戏剧的歧途》，1926年6月24日《晨报》。

[xiii] 对造成“剧本荒”的原因有各种解释。王家齐说，“剧本荒”不是剧作的数量少，而是“不适宜”演出。原因，一是缺乏剧场的反复实验和推敲，使之提高或完善；二是“导演技艺的低能”，未能充分地开发利用现有的剧本（《剧本荒的重心点》，《戏剧岗位》第2卷第2、3期合刊，1941年，重庆）。夏衍在《论上海现阶段的剧运》（1939年）、《论剧本荒》（1939年）等许多文章中都谈到过这个问题。认为“真正造成今日的‘剧本荒’的原因”是爱美剧时期形成的“过重地依赖剧本而过轻地估价演出和演技的传统”造成的。（《论剧本荒》）胡风则认为，抗战以来，剧本产量超过小说诗歌，一边是供过于求，一边却在闹荒，“好的剧本太少”。根本原因在于作家只求

迎合观众的娱乐和认同心理，而远离了“人生的真理”。（《从剧本荒想起的》，《新演剧》复刊第1期，1940年，重庆）

[xiv] 光未然：《庸俗的戏剧运动》，《光明》第2卷第12期（“戏剧专号”），1937年5月。参见同期韦春宙（夏衍）文《对春季联合公演的一些杂感》等。

[xv] 赵景深：《最近上海的话剧》，《戏剧时代》第1期第6期，1944年10月，重庆。

[xvi] 参见陈白尘《奔向现实主义的道路》，《陈白尘论剧》，中国戏剧出版社，1987年，北京。

厦门大学图书馆